IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III · N. 11 · Novembre 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

Introduzione agli studi francescani

Non vorrei che il lettore s'attendesse di veder qui, dispiegati nel breve spazio d'un articolo di giornale, il significato singolare e l'immensa importanza storica di San Francesco e dell'opera sua. Altri si stimerà capace di assumere, con cuor leggero e penna disinvolta, siffatto imprese: noi continuiamo a crederle tali da non potersi prendere a gabbo. E non abbiamo altra presunzione, se non di metter innanzi, con quella maggior chiarezza che ci sarà possibile, alcuni principii fondamentali di metodo, seguendo i quali occorrerebbe, a parer nostro, procedere nell'esame di questi studi intricatissimi e pieni di pericoli.

Se la bibliografia francescana è, come sa ognuno che vi si sia anche soltanto avvicinato, imponente e cospicua per numero ed importanza di opere: è pur vero d'altronde che molta parte di essa non merita dallo studioso considerazione di sorta. Non è molto tempo che uno dei conoscitori più profondi ed acuti di questa materia ebbe a scrivere a questo proposito parole sdegnose, ma giuste: «Ogni perdigiorno che abbia letto due libri di storia francescana si crede in diritto di scriverne un terzo sull'argomento. E si scusa il nuovo libro dicendo che è per i fanciulli o per il popolo, come se lo scrivere per i fanciulli o per il popolo esiga minor conoscenza dei fatti di che si scrive o importi più lieve responsabilità di fronte a coloro per i quali si scrive». Di questa meschina zavorra, che appesantisce la nostra come ogni altra e forse più d'ogni altra letteratura critica speciale, non ci occuperemo, lasciandola al gusto e all'ammirazione dei gazzettieri e de' lettori superficiali. E' naturale in chi s'è affaticato per lunghi anni intorno ad un argomento di studio, e ne conosce quindi tutta la difficoltà e gravità, un senso d'irritazione e di sdegno di fronte alle sùbite e larghe fortune d'opere frettolose e volgari: ma questi casi della cronaca non possono turbare la serena operosità dello storico; come non la toccano, così neppur la danneggiano, nè l'impediscono.

Senonchè tanta gramigna retorica festaiola e parolaia è venuta nel corso degli anni crescendo intorno alla buona pianta della leggenda serafica, che un po' del malanno si è naturalmente ed insensibilmente attaccato anche agli interpreti più seri e più degni. In verità questi studi, come allettano e quasi trascinano ai facili voli del sentimento, tanto maggior cautela richiedono in chi vi si dedica, e quasi vorrei dire freddezza. Non mi stupirei se questa parola facesse rizzare inorriditi i capelli di parecchie teste perchè so che a molti anzi par questo proprio il caso di chiedere al critico una più vivace e calda sensibilità, una parola più alata, vibrante e patetica. E s'intende che anch'io, quando dico *freddezza*, non penso già che lo storico, accostandosi all'epopea francescana, debba spogliarsi di quel tanto di simpatia, ch'è per lui primo fondamento ad intenderla: bensì solo ch'egli debba mantener l'abito d'una coscienza vigile ed obbiettiva, aliena da ogni divagazione o ricostruzione ipotetica e fantastica, quell'attitudine critica insomma, che è così facile in certi casi dimenticare, e perciò appunto forse tanto più grave. Quanto al pathos e alla maggior sensibilità che da molti si richiedono: per conto mio non credo che l'atteggiamento dello studioso debba mutare secondo la diversa materia che gli si propone: e sopratutto penso che, salvo in casi estremi o rarissimi e per così dire extra storici, mai egli possa ridursi a rinunciare agli occhi della ragione, i più sicuri sempre infine, per abbandonarsi alle vie estrose del sentimento o della fantasia.

Veramente molti si son gettati in questo campo con animo più di poeti che non di storici: e a leggar certe vite di San Francesco, pur per molti aspetti lodevoli (faremo un esempio solo, il più cospicuo, quello dello Joergensen) vien fatto di ripensare, come se in questo caso fossero particolarmente vere, a certe parole del Manzoni, le quali sono, da un punto di vista generale, errate come tutti sanno: voglio dir quelle sul romanzo storico, dinanzi a cui «lo spirito s'inquieta, perchè nella materia che gli è presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo».

Molti han finito con il considerare quello che è un insieme, come un altro, di fatti storici, quasi *fosse una miniera di facili ispirazioni* poetiche o pseudo poetiche: e non è questa certo l'ultima cagione della moltitudine di sfaccendati ed ignoranti che han voluto cacciarvisi dentro con quel risultato di ordine e di utilità, che ciascuno si può immaginare.

Il nostro intento è quello appunto di ricondurre questo periodo storico in un ambiente di luce tranquilla e equanime, attraverso la critica degli errori, che l'ammirazione o l'antipatia, il gusto fantastico o il vezzo polemico, han provocato insinuandosi, per vie segrete e trasverse, nei giudizi di coloro che ci han preceduto.

* * *

Abbiamo anzitutto una questione delle fonti francescane. Questione tecnica intricatissima e tutt'altro che definita, della quale non è questo certo il luogo più opportuno per discutere.

Tutti sanno suppergiù che, tolte le non numerose testimonianze di cronisti contemporanei, le regole e gli scritti di San Francesco, e le tarde compilazioni del XIV, XV e XVI secolo, queste fonti si riducono a tre gruppi fondamentali e distinti: le leggende di Tommaso da Celano gli scritti degli ambienti *spirituali* (anonimo di Perugia, Leggenda dei Tre Compagni, Specchio di Perfezione), e le leggende della pace (San Bonaventura e Bernardo da Bessa).

E tutti sanno anche qual'è lo schema che, press'a poco identico, ritorna presso i diversi storici in queste ricerche: si assume una delle fonti, con la presunzione naturalmente d'aver dimostrato la necessità di questa scelta, come fondamentale, e *poi* si vagliano le altre leggende alla luce di questa, per scoprirne gli errori e le alterazioni più o meno gravi. Così, per es., quelli che insistono a voler dare ad ogni costo agli inizi dell'apostolato francescano un colore di ribellione e d'eresia, s'appoggeranno quasi esclusivamente agli scritti *spirituali*: chi invece ha in animo di mostrar l'ortodossia di S. Francesco, prenderà come fondamento essenziale le vite del Celanese e di San Bonaventura. Non è questo il luogo per mostrar più particolarmente chi, a parer nostro, proponga ragioni più serie e più persuasive. E' utile invece osservare che, a parte i preconcetti che turbano fin dall'inizio l'indagine di molti studiosi, è errato il punto stesso di partenza d'un metodo, il quale perpetua, fuori delle naturali condizioni di tempo e nell'ambiente sereno della critica storica, le discussioni e le lotte torbide ed appassionate dei primordi dell'ordine francescano. Invece di studiare questo movimento nel suo organico sviluppo, logicamente preparato nelle sue premesse, logicamente svolto nelle sue tendenze, lo si rappresenta come una progressiva degradazione da un punto di perfezione iniziale, con modi simili a quelli usati da altri, e già criticati, per la storia del cristianesimo primitivo e delle origini della Chiesa.

E' chiaro, o dovrebbe essere chiaro, da queste considerazioni che il maggior torto spetta certamente a quelli che ripetono oggi l'errore, sia pur generoso, degli *spirituali*. Ed è naturale che di fatto questi si mostrino più gravemente turbati da passione polemica. Anche questa volta, come sempre, la maggior prudenza e cautela non è stata dei laici, ma dei chierici,

I quali, o si son contentati di preparare pazientemente, in opere ben di spesso monumentali, i materiali per la ricostruzione futura, o quando hanno discusso, han ragionato a fil di logica, senza divagazioni sentimentali, sulla base dei fatti. A pensarci bene, i più benemeriti studiosi in questo campo sono ancora a tutto oggi i Bollandisti, fino al padre Van Ortroy, e i Francescani, del Wadding ai frati del Collegio di San Bonaventura. In quanto ai laici, tolti quelli che si son mossi sulle orme degli uomini di Chiesa, han fatto delle bellissime ed elegantissime costruzioni, con situazioni e caratteri viventi e drammatici, ma sulle quali pesa quasi sempre il sospetto d'un'idea prestabilita o d'una troppo scarsa riverenza ai dati materiali e positivi. Se certa inconscia volontà d'alterare e drammatizzare il proprio soggetto non avesse troppo a lungo turbato ed offuscato le menti di alcuni studiosi, si sarebbe giunti assai più presto all'atteggiamento che oggi par così naturale ai più, o se non altro ai migliori: quello, voglio dire, d'un prudentissimo eclettismo che, considerando le leggende non solo come fonti storiche alla biografia di San Francesco, ma più generalmente come espressioni delle varie tendenze e dei diversi stati d'animo che si vennero in processo di tempo sviluppando in seno alla grande famiglia in formazione, assuma le vite di Tommaso da Celano come fondamentali, gli scritti degli *spirituali* come elemento integrativo da usarsi con grandissima cautela quando si stacchi notevolmente dal dettato del Celanese, e infine le leggende della pace come i racconti più di tutti vaghi deformati e lontani dal vero. Non occorre dichiarar qui più particolarmente i motivi della questione, nè della soluzione ora proposta.

Fa ridere bensì, e non senza amarezza se ci pensa alle vie tortuose onde l'errore e la debolezza s'insinuano nelle menti umane pur de' migliori, il dover riconoscere che tante discussioni e polemiche son nate quasi esclusivamente dall'aver voluto considerare questo fatto storico ad una stregua diversa da tutti gli altri. Si partiva dal preconcetto che nella vita di Francesco dovesse nascondersi un dramma, e si volle fabbricare il dramma ad ogni costo. Si vide all'ingrosso la somiglianza tra certe idee e pratiche della nuova fraternità religiosa e gli spiriti di alcuni gruppi eretici, e si volle far del Santo un eretico per forza: non bastaron le molte volte ripetute e ben chiare dichiarazioni leggibili negli scritti di Francesco stesso ad attestare la sua pertinace volontà di esser cattolico: eretico doveva essere, e fu. Così i *Fioretti* avevano dato dell'opera sua un'immagine un po' leccata ed arcadica non sempre conforme al vero: si volle perciò ripudiare tutto ciò che nei biografi pareva allontanarsi troppo da quella ideal grazia e semplicità. Così Tommaso da Celano divenne per il Sabatier, per esempio, un retore chiacchierone, se non proprio un cosciente mistificatore, e la leggenda dei Compagni e lo Specchio di perfezione modelli di stile semplice ed aureo. Giudizi tutt'altro che persuasivi, anche da un punto di vista letterario: perchè se la retorica del Celanese è tutt'altro che grossolana e pesante, quale quella che s'incontra in altri documenti del tempo, ed è piuttosto l'ornata espressione d'un'affezione sincera, onde raggiunge, attraverso un'opera d'analisi minuziosa e sottile, risultati di finezza e di sensibilità veramente efficaci; la pretesa aurea semplicità di quegli altri è troppo spesso meschinità illetterata, che nasconde sotto sotto intenzioni polemiche sempre presenti.

Come oggi dai più si sa, la semplicità vera, ma una semplicità assai diversa, più austera ed eroica, va cercata piuttosto nelle prime cronache dei frati dell'ordine: come in fra Giordano da Giano o in fra Tommaso da Eccleston.

Dunque gli errori più aperti o gravi furon senza dubbio dalla parte degli scrittori che potremmo chiamare, per intenderci, protestanti, i quali dipendon tutti più o meno dal Sabatier. Ma anche dall'altra parte non mancarono atteggiamenti falsi ed esagerati. Ad un recente critico per es., il Beaufreton, è stato rimproverato di aver riposto tutta la sua fede soltanto in Tommaso da Celano, escludendo ogni altra fonte. Senza diminuire il valore di questa obiezione si potrebbe, a parer nostro, aggiungervi l'altra d'aver avutò nel Celanese una fiducia eccessiva. Invero quando egli per esempio fa pronunciare seriamente a San Francesco quelle parole che Tommaso gli ha *messo in* bocca nelle sue leggende, ci fa ridere come chi facesse parlare Romolo a quel modo stesso che egli parla nel libro primo di Livio.

Il difetto è negli uni e negli altri il medesimo: l'origine polemica, e perciò non scientifica o almeno non soltanto scientifica, delle loro storie.

E in verità quel doppio atteggiamento di fiducia eccessiva o di assoluto sospetto che ciascuno degli studiosi ripartisce, sebbene in direzioni opposte, tra le diverse fonti, parte da un medesimo falso concetto. Perchè queste fonti, come tutte quelle che si presentano a qualunque storico di qualunque età, sono egualmente credibili ed incredibili e debbono esser tutte vagliate ed esaminate, poichè qualche cosa di vero dicono tutte: *l'animus*, se non altro, di chi le ha scritto. Quanto alla cosidetta verità oggettiva è probabilmente un ideale irraggiungibile: la leggenda taumaturgica e il torbido scontro delle opposte passioni sono cominciati, vivente ancora il santo.

* * *

L'errore, che abbiamo indicato, di descrivere la storia del francescanesimo come una progressiva decadenza, lo si intende meglio qualora lo si comprenda nell'altro più antico e più generale, d'aver posto un eccessivo distacco tra la figura di San Francesco e lo sfondo della terra e dei tempi e degli uomini nei quali l'azione di lui si svolse. Questo rilievo d'una fiugura isolata perpetuò ai nostri tempi un modo comune e naturalissimo agli Agiografi medioevali, ma tutt'altro che adatto ad una rappresentazione che volesse essere veramente storica. Quello che avrebbe dovuto diventare il quadro d'un movimento che, partendo da una ispirazione originale del Santo, si attuò per l'opera discorde e multiforme di migliaia di uomini, in relazione con la volontà e gli scopi di istituzioni antichissime e sempre attive, si ridusse ad essere quasi esclusivamente la vita di Francesco, nella quale gli altri personaggi essenziali diventavano niente più che i mezzi o i bersagli o gli ostacoli dell'azione combattiva di lui. Ci si chiede se non sia giunta l'ora infine di non aggiunger più nuove leggende di San Francesco alle moltissime che già esistono, e di accingersi a scrivere una buona volta la storia vera ed intiera del moto francescano. In realtà non si tratta tanto della scelta d'un compito, e tanto meno d'un titolo, quanto piuttosto della falsità d'un metodo. L'abitudine di non veder altro che la figura del Santo d'Assisi e di voler tutto ricondurre a lui, come ad unico centro, ha indotto gli studiosi a trasformare quello che fu il contrasto esterno delle diverse mentalità riunite nell'ordine, attraverso l'affluire a questo d'uomini di varie tendenze da ogni gruppo o ceto sociale, in un dramma intimo che avrebbe travagliato per tutta la vita lo spirito di Francesco. Il Sabatier, più e meglio d'ogni altro, riprendendo motivi e spunti affioranti già nella biografia di Carlo von Hase e nelle pagine di Renan, appoggiandosi su un'interpretazione alquanto sforzata d'alcuni *passaggi* delle fonti *spirituali*, e molto aggiungendovi di suo, descrisse il santo d'Assisi come un eretico in lotta con la Chiesa, della quale per un certo tempo avrebbe tentato di spezzare le catene, riconoscendosi vinto solo alla fine dalla diplomazia astuta di coloro stessi che avevano alterato e quasi distrutto il suo primitivo ideale. Non abbiam fatto alla leggera il nome di Paul Sabatier: nessuno è più di noi pronto a riconoscere i suoi meriti grandissimi di scopritore e classificatore di materiali documentari ed anche di chiarificatore d'alcuni aspetti e momenti della vita di Francesco. Ma non potevam neppure esimerci dall'attribuire fondamentalmente a lui quello che è parso a' suoi ammiratori grande merito d'originalità, e a noi pare il più grave errore che abbia turbato nei nostri tempi gli studi di cose francescane. Questa concezione drammatica della vita dell'Assisiate ritorna più o meno mutata od attenuata in moltissimi scritti di altri, fino a quelli, del resto assai interessanti, di Vlastimil Kybal o anche in quelli di cattolici, come lo Joergensen: di recente è ricomparsa, violentemente esagerata fino all'assurdo, in un profilo del Buonaiuti. Contro al Sabatier e a quegli altri non fu difficile a scrittori cattolici, p. es. il Felder, o anche non cattolici, come il Goetz e il Tilemann, insistere sulla costante e decisa volontà cattolica di San Francesco. Invero questa risulta chiara e netta da tutti gli scritti di lui e da tutte le fonti. E solo l'ispirazione polemica può render ragione del modo onde quegli altri alterano i fatti, credendo di spiegarli, e ci presentano per es. un cardinal Ugolino avversario tenace delle idee francescane, quando tutte le leggende, comprese le *spirituali*, son d'accordo a parlarne come d'un amico e d'un padre di tutti i frati minori. Piuttosto anche quelli che hanno visto giustamente il carattere fin dal principio cattolico del movimento francescano, poichè anch'essi distaccano arbitrariamente e violentemente la figura del Santo dalla storia de' suoi tempi, sono indotti a considerare con troppa rigidezza la sua costanza, come se si trattasse della persistenza immutata d'un ristretto nucleo d'idee. Contro di loro han buon gioco gli altri a dimostrare i profondi mutamenti che distinguono i momenti essenziali

della storia dell'ordine. Se l'esame dei fatti fosse stato guidato da una più larga concezione, questi sviluppi pratici e ideali, che altri ha interesse a dipingere come le tappe successive di una rapida decadenza, sarebbero apparsi come il risultato d'un'attività comune e molteplice, della quale il Santo è parte soltanto, sebben notevolissima. Nè v'era alcuna necessità d'inventar liti e discordie dove non ce ne furono, quando a spiegare i progressi d'un'idea son sufficienti le condizioni naturali e storiche tra le quali essa deve vivere.

La più recente biografia, che è anche la più vera e bella fino ad oggi, voglio dir quella di Luigi Salvatorelli, può offrirci un'immagine netta e rilevata di quello che è lo stato presente degli studi francescani. Sebbene anche la sua sia, e voglia essere, soltanto una vita di San Francesco, e non una storia del movimento complesso che dal Santo prese origine, tuttavia il Salvatorelli ha immerso profondamente il racconto dei casi particolari del suo soggetto nel quadro dell'Italia Comunale, e non è a dire quanto la figura del protagonista acquisti di nuova luce, così riavvicinata alla realtà, alla sua realtà. Le figure dei papi e dei cardinali che si muovono intorno a quella dell'Assisiate non son disegnate con spirito d'antipatia, ma in modo giusto ed umano, come persone vive. Basta leggere le pagine dedicate a Innocenzo III dal Salvatorelli, e confrontarle con quelle corrispondenti del Buonaiuti per esempio, per vedere quale differenza profonda ed essenziale corra fra un libro d'indole storica e un altro d'indole polemica. Il Salvatorelli riafferma ancora lo spirito recisamente e sicuramente cattolico di Francesco, e tocca il punto giusto, e il principale, quando osserva ch'«egli aveva bisogno assoluto del sacerdote... Non era prete, nè intendeva diventarlo (il compito suo era altro): e solo i preti, egli credeva cattolicamente, avevano i poteri sacramentali. Perciò la sua comunità e il suo genere di vita presupponevano il clero cattolico e il pieno accordo con esso».

Anche la narrazione dell'ultimo periodo della vita del Santo è nel complesso persuasiva ed obbiettiva. Senonchè quello che, da un punto di vista strettamente biografico può parere rinuncia esclusiva e forzata di Francesco di fronte ad ostilità insormontabili, visto in un quadro più ampio, apparirebbe probabilmente come il risultato dell'attività parziale e della parziale rinuncia di ciascuno degli attori: e, come del Santo, così della curia papale, e dei frati delle varie tendenze. Come sempre, dell'opera di tutti si fece anche questa volta la realtà. Che fu poi una realtà sul serio, e grande, non già, come altri vorrebbe, il residuo d'un'eroica sconfitta.

* * *

Quale dunque è l'immagine del Santo e dell'opera sua che gli ultimi e più degni studi ci additano e ci fanno desiderare? Un'immagine più lineare e sincera, più ricca anche se meno drammatica di quella che ci hanno offerta gli epigoni del romanticismo. Ricca di tutta la vita storica complicata e multiforme che le pullula intorno. Togliendo l'artificio degli atteggiamenti battaglieri e l'orpello delle immaginarie lotte intime, si priva certamente di ogni sfogo la passione di quelli che non amerebbero San Francesco, se non a patto di non distinguerlo da Pietro Valdo o da Arnaldo da Brescia. Ma la storia vera guadagna da questa come da ogni altra distinzione. Ed è chiaro ormai che uno de' compiti essenziali del francescanesimo fu proprio quello di tradurre quel tanto che v'era d'ortodosso nel rinascente spirito di riforma evangelica entro le linee sicure ed eterne della Chiesa: dal che guadagnò certo la Chiesa stessa, che tornava ad abbeverarsi alle pure sorgenti originarie, ma guadagnarono anche quelle idee stesse conquistandosi, pur attraverso deformazioni o moderazioni, un campo d'attività immensamente più vasto e più umano di quello offerto a qualsiasi setta di eretici. Così pure un'altra romantica immaginazione scompare, quando si rifiuti la descrizione a colori cupi ed ostili che i vecchi biografi ci offrivano delle lotte sotterranee dei papi contro l'ideale francescano. Ma noi abbiamo imparato a tempo a diffidare di certe rappresentazioni troppo schematiche e semplici: e la nostra umanità rimane più soddisfatta e si placa meglio nella verità d'un atteggiamento da parte dei pontefici misto di commossa aspettazione e di qualche diffidenza, atteggiamento naturale e illuminato di quella alta saggezza di fronte alla quale San Francesco appunto volle chinare il capo.

La rappresentazione ideale del Santo scaturirà, anche meglio integrata, quando le figure, che ora stanno nell'ombra intorno a lui, saliranno al primo piano, e avremo una valutazione piena e sicura degli spiriti d'Elia e di Leone, d'Innocenzo, d'Onorio e di Gregorio, e una chiara distinzione dei diversi gruppi che si formarono sin dai primi tempi nell'ordine: valutazione e distinzione, s'intende, dalle quali sia escluso ogni spirito ostile e polemico.

Certamente l'ordine francescano fu ben altra cosa da quello che il Santo aveva pensato all'inizio. Ma neppure perciò è necessario immaginarsi Francesco costretto a rinunciare di giorno in giorno a un frammento del suo ideale: se pur non si voglia alludere a quella rinuncia che ogni uomo fa a tutte le ore dei suoi sogni in faccia alla realtà maestra ed arbitra. E sopratutto bisogna abituarsi a considerare che, per quanto grandi e privilegiati siano stati il merito e l'intelligenza del Santo, il risultato finale dell'ordine, risultato grandioso ed effettivo, lo trascende e non fu tutto opera sua. Vi cooperarono, accanto a lui, gli uomini accorsi all'ardore primo della sua chiamata e, sopra ogni altro artefice, la Chiesa.

Tra un concorso di così varie persone e vicende, con il crescer d'una sempre più ricca ed alta esperienza, è naturale che l'animo di Francesco mutasse, e con l'animo le idee di lui. Ad alcuni parrà che sia in tale concezione sminuita l'entità e la grandezza del profeta d'Assisi quale essi se l'erano immaginato, ma noi invece vorremmo sapere in quale modo e fino a qual punto l'esaltino coloro che lo dipingono come un fanatico ostinato a perseguire un sogno, che essi stessi poi son costretti a dichiarare irrealizzabile.

NATALINO SAPEGNO.

La poesia di Diego Valeri

Nella poesia di Diego Valeri confluiscono, purificati, molti elementi spirituali che caratterizzarono l'arte d'avanguardia fiorita in questi ultimi anni d'eresia. La parte ch'egli assunse fra i giovani fu di rispettoso riserbo per la nuova coscienza che si andava formando: ma non nascondeva una certa simpatia che s'indoloiva, quà e là, in un timido proposito di fedeltà alla tradizione.

Il suo temperamento si sviluppa attraverso questa doppia esigenza: donde la sua indecisione e la sua aria di scontentezza, che si acqueta solo nell'incantata melodia del ritmo. Le sue intenzioni di rinato classicismo si dissolvono nella fragilità del verso e nella maniera tutta romantica di crear l'immagine e di atteggiarla nel periodo musicale. Egli non possiede la solare chiarezza dei classici, verso i quali si sente attratto per la nobiltà degli studi anzichè per una naturale disposizione a risolvere le esigenze dell'anima entro linee armoniose e decise in cui l'ispirazione s'inserisca placidamente e trovi la sua giusta misura. La sua pagina serba tremori e inquietudini non completamente risolti, ed è sostenuta da una intenzione verbale più che da una necessità intima e laboriosa. Ha, però, una sua particolare bellezza che la mette accanto alla più gentile poesia dei nostri giorni, sebbene con poca originalità fra tanto bisogno di aprire vie nuove alla nostra coscienza. Da *Umana* (1915) a *Crisalide* (1919) ad *Ariele* (1924), la poesia del Valeri insiste di più su motivi tenaci e delicati, non troppo ricchi e complessi, ma pieni di grazia e, quà e là, resi profondi dalla tendenza a cercare nella vita le tracce del dolore e del mistero. Dolore e mistero senza dramma e, direi, ingentiliti: risolti in lieve melanconia. Del dolore d'un Leopardi o del mistero ch'è nella poesia del Pascoli, il Valeri accoglie e intende la parte più semplice: tanto è vero ch'egli gode di sentirsi triste, ed è più disposto a fingersi che a crearsi un suo dramma, per la cara illusione di vedersi specchiato nelle piccole amarezze cotidiane e di anticipare gli abbandoni della vecchiaia.

La sua melanconia è la melanconia dei tramonti e delle acque lungo i filari ombrosi e delle avventure amorose: melanconia di brevi momenti che si scioglie in tenerezza e ignora la profondità d'una lacrima. E' lo stupore e l'umiltà di chi si sente sulla terra a cospetto delle meraviglie del mondo e avverte il pulsare del cuore mentre attorno è la grande armonia dell'universo. E' la «gaia tristezza» (s'intitola così il primo libro del nostro autore: 1913) di chi si sente amato e comincia a conoscere il turbamento dell'amore con la trepidazione d'un fanciullo che si affacci per la prima volta sul mondo. Che altro può nascere da una realtà così semplice e domestica? Non certo l'acerbo dolore. Solo, a tratti, l'accorato rimpianto pei giorni che non sono più e l'amarezza per la «rete di piccole rughe» ch'è intorno agli occhi.

Un accenno di maggiore sviluppo di questo motivo doloroso inseritosi nella realtà idillica e fiabesca in cui di preferenza ama vivere il nostro scrittore, si ha, quà e là, in tutto l'*Ariele* (in Umana e in Crisalide c'è ancora odore di favola e d'infanzia) e culmina nelle liriche *Un giorno*, *Perduto amore*, *Sala d'aspetto* e nelle incantate *Canzonette per Nuvoladoro*, così notevoli per chi voglia studiare questo poeta fuori della sua consueta sede di quadretti familiari e schizzi di paesi, e, ad ogni modo, in un'occasione opportuna per comprendere come la sua arte vada conquistando una ragione più umana e profonda che non è da scambiarsi con certe equivoche complessità che sembrano lusingarla a proposito di liriche nelle quali è tentata, senza fortuna, la descrizione di paese particolareggiata e mossa (si vedrà, accennando a *Po*) disdegnosa delle sottili pennellate di quattro e sei versi.

Il passaggio dall'umile episodio della strada e della casa, della campagna e dei luoghi amati alla tristezza dell'amore è reso senza incomposti rivolgimenti e senza quegli eccessivi abbandoni alla nuova conquista che sogliono turbare i sogni di poeti ambiziosi e sfrenati.

Tranne, però, che questo piccolo dramma non si allontani alle sue origini (non si dimentichi che per noi l'ispirazione fondamentale del Valeri è da ricercarsi nei componimenti in cui fioriscono soavi profili di donne e occhi sgranati di bimbi e in cui cielo e nuvole si specchiano. Da qui nasce tutta la sua poesia, anche quando sembri allontanarsi dalle sue naturali disposizioni) e non diventi «cosmico» perchè, allora, si isterilisce, malgrado la vivezza del motivo lirico. Il Valeri è poeta di troppo semplice cuore e di troppo modeste virtù per potersi addentrare nel mistero dell'universo e cantare una realtà in cui la sua anima, è vero, trova un vago tremore d'ingenuità (tremori di bimbo dinanzi all'Eterno) ma che, certo pesa su lui col formidabile significato storico assunto in esempi colossali di poesia (Leopardi e, in una sfera assai minore, Pascoli) e per l'inutile sforzo di trovare un'adeguata espressione nelle sue pagine (es.: *Terra invernale*).

L'eterno si dispiega, in lui, in una vaga forma di stupore:

«... nel cuor fanciullo nasce improvviso un senso d'universo e d'eterno...».

Non è, cioè, una nota da cui può prender le mosse una lirica; ma è la finale ansietà d'un inconsapevole cuore di fanciullo. Nella poesia di Diego Valeri tutto ciò ch'è nel mondo e nella vita passa attraverso questo cuore di bimbo meravigliato.

I momenti di dolore e di ansia sono una parentesi non destinata ad avere uno sviluppo maggiore di quello che ànno già avuto con le liriche citate di *Perduto amore*, ecc. anche se torneranno nell'opera futura. Segno che l'ispirazione più costante di questo poeta è di preferenza rivolta, si diceva, ad argomenti tenui e delicati e si attarda di rado in regioni psicologiche complicate alle quali poter chiedere quel tono di maggior vigore ch'è l'errata ambizione di chi ignora se stesso.

In via generale, il Valeri non esce dai limiti e dalla grazia solitaria d'una poesia per «album» in cui le notazioni siano tutte essenziali anche se scarne e povere e la cui bellezza è affidata quasi esclusivamente alla semplicità della parola trascelta con gentile gusto e collocata in modo da creare una dolce e ingenua armonia come di vecchi cantari.

Il suo verso non regge al confronto con quello di altri poeti minori: non à mai la sua bella e intatta purezza stilistica che rende necessario ogni voce e ogni movenza, e non à neppure la vigorosa concisione propria del verso italiano. Ed è senza pause interiori in cui la materia poetica trovi la sua riposata melodia e in cui circoli sangue giovine.

In compenso, la sua visione è sempre nitida e s'inquadra su uno sfondo di natura cordiale e pensosa, in cui abbondano l'azzurro e il violaceo e l'oro stinto d'un sole malato, senza, però, che la pennellata sia vivace e netta, perchè il Valeri preferisce le trasparenze di crepuscolo e di aurora e le ombre della sera, le quali hanno, nelle sue pagine, una funzione specifica in quanto servono a meglio determinare la sua fantasia.

Nelle sue tre raccolte ci sono, per questo riguardo, gruppi di componimenti assai vicini fra loro, sebbene scritti in anni diversi. Questo potrebbe far pensare al poco sviluppo che ha avuto il suo temperamento dai primi esperimenti alle ultime prove. E in realtà, la sua arte non si è mai approfondita e si è lasciata cullare dalla dolcezza monotona delle sue rime, facili e comuni.

Si sente che questa poesia nasce per creare una rima canora; e ignora l'eterno. Non ha piena coscienza della vita e del mistero ch'è attorno: e quando si sforza di rappresentare qualcosa nello svolgimento della civiltà poetica contemporanea per gettare sulla nostra esistenza una sua parola umana e solitaria com'è stato per tutta la nostra grande poesia, rimane imprigionata nell'angustia della sua povertà emotiva e si isterilisce.

Così è in certi «Momenti beethoveniani» o in certi «Preludi» (in *Ariele* come in *Crisalide* e *Umana*) coi quali il poeta tenta di penetrare nel mistero del sogno attraverso l'eco di grandi voci musicali, mentre questo bisogno di superare «la siepe che di tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude» per naufragare nell'infinito, era reso meglio in talune poesie descrittive, ove il colore e il ritmo fanno intravvedere non so che pace sovrumana, perchè creano una realtà musicale, e le cose circostanti si velano di trasparenze leggere in cui tutto «odora di mistero».

E, allora si rimpiangono i momenti nei quali il Valeri si accontenta di poco e canta in sordina, suscitando quella incantata melodia di canzoni notturne, che si confonde con lo sciacquio del mare ch'è propria dei suoi quadretti veneziani e di certe strofi scritte con aria di nulla ma in cui è fermata, con delicatezza, la grazia d'una nuvola che s'indora al tramonto (*Pini*) o il fascino di due occhi «più amari degli occhi della sera» (*Giovinetta*).

Gli aspetti d'un paese (vasto ed intenso di colori: non più schizzato in sottili e ariose tinte e in brevi tratteggi di penna) gli si sfaccettano, frantumandosi: sfumano, perdono la loro forma: come in *Po*, lirica mutevole e sensibile alla curiosa volontà del poeta, ma nella quale il paesaggio è soffocato e senza prospettiva.

I particolari sono tutti a un medesimo piano, sommersi in un'unica tonalità che rende inerte e uniforme la pagina, malgrado l'ambizione di abbracciare la vastità del piano lombardo e di rendere, con misteriosa eco, la voce amica del Po.

Il verso è senza immagini che gli diano un ritmo, e la topografia dei luoghi scivola in una realtà pigra ed opaca, così lontana, del resto, dalla particolare attitudine di questo poeta di fronte alle cose. Perchè il suo difetto essenziale non è nella freschezza delle sensazioni, ma nella maniera di dare concretezza fantastica al mondo che gli tumultua nel cuore.

Dall'incerta vita interiore all'eternità dell'arte, il cammino, pel Valeri, è impervio: e la pagina è piena di cose inespresse: più viva e cordiale nel sentimento che vuol cantare anzichè nel risultato artistico.

Abbiamo dinanzi un taccuino di pittore con abbozzi svelti e leggeri ma senza la potenza del definitivo. Ecco perchè la sua arte nasce e si forma in una sfera d'umiltà e arieggia, con successo, modi e ritmi popolareschi che lo aiutano a narrare vicende di amori leggendari (si legga *Sorgina*: nella «Rivista d'Italia» del 15 maggio 1925) o a rifarsi un'anima primitiva attraverso ingenue e candide pagine di anonimi scrittori (*Alcassino e Nicoletta trad.* «L'eroica» 1921).

Tutto, ciò testimonia un'educazione stilistica poco laboriosa, ma semplice e nativa e può manifestare, nel Valeri, una consuetudine lunga e cordiale con alcuni poeti d'oltr'Alpe, Jammes e Samain.

Nel quadro della nostra poesia novecentesca la sua figura s'inserisce senza eccessivo rilievo e in una luce discreta e tranquilla; ma son sicuro che parecchi di quei «Poeti d'oggi» che si videro ufficialmente laureati da Papini e Pancrazi, incontrandosi con lui e con le cose fresche e immediate ch'egli ci ha date, sentirebbero il disagio della sua presenza.

G. A. PERITORE.

Per il 1927

il *Baretti* svolgerà più ampio e completo il programma che sarà esposto in un lungo articolo del prossimo numero.

Contiamo sull'aiuto di tutti gli amici.

A quanti rinnoveranno l'abbonamento entro il 30 dicembre 1926, sarà inviato in dono, dietro richiesta, uno dei seguenti volumi:

F. M. BONGIOVANNI: *La ragazza di talento* - *La famiglia in amore*, commedia	L. 10
F. HEBBEL: *Agnese Bernauer*	» 6
O. PRUNAS: *Il volto di Satana*	» 8
T. FIORE: *Uccidi*	» 10
A. BALLIANO: *Vele di Fortuna*	» 5
F. M. PUGLIESE: *Poesie*	» 10
G. SCIORTINO: *Ventura*	» 5
— *Che cos'è l'Inghilterra*	» 6

L'ultimo Shaw

Pervenuto all'apogeo della fama e, insieme, della sua perfezione artistica: riuscito a imporre in un ambiente di quadrate abitudini una nuova logica paradossale: soddisfatto in molte delle sue esigenze, un tempo rivoluzionarie, da un'epoca vertiginosamente progressiva; — Bernard Shaw pareva, ancora quattro anni fa, chiuso in un circolo ormai compiuto, in una figura prossima ad assumere la rigidità del monumento.

A breve distanza, *Back to Methuselah* e *Saint Joan* hanno convinto i critici e il pubblico di errore. Un nuovo Shaw si è vigorosamente manifestato: la sua arte e il suo pensiero hanno assunto una veste in gran parte diversa, si sono slanciati per vie fin qui non tentate. Non diciamo che la personalità dello scrittore sia passata per una totale metamorfosi: nelle sue rinnovate linee traspare tutta la struttura antica. Ma il rinnovamento è così cospicuo e importante, che mette conto di studiarne i punti fondamentali. Due documenti in gran parte autocritici permettono all'analisi di penetrare abbastanza facilmente in profondità: e sono le due prefazioni amplissime ai due drammi che rappresentano questa nuova fase.

La religione del darvinismo

La lunga *justification* del *Ritorno a Matusalemme* vuol essere una piccola storia spirituale dell'Inghilterra in genere e di Shaw in ispecie nell'ultimo cinquantennio, sotto l'angolo visuale della diffusione delle teorie evoluzionistiche.

Veramente è così, che il darvinismo e il neodarvinismo hanno avuto nel loro paese d'origine un significato intimo non avvertito nè assimilato altrove. L'antitesi fra evoluzionismo e tradizione biblica, che per noi ebbe la fuggevole importanza di un nuovo scontro dopo mille tra scienza e teologia, ha assunto per gli inglesi il valore di un profondo dibattito religioso. Pare, del resto, che la categoria della religiosità si sia assicurata nel loro spirito una prevalenza assoluta. Il darvinismo, pertanto, con le sue filiazioni e i suoi derivati, è stato in Albione non un'apertura di breccia per uscire dal chiuso recinto della Scrittura in campagna aperta, ma l'edificazione di un altro fortilizio di opinioni e di argomenti di fronte a quello del *Pilgrim's Progress* e della *Received Version*. Lo spirito anglicano ha impresso alla sua nuova creatura lo stesso suggello che diede già al protestantismo e all'imperialismo sotto il regno della regina Betsy, al parlamentarismo sotto il regno di Giorgio IV.

Si comprendono i tormenti di Shaw in questo letto di Procuste della scienza ortodossa, e la sua pronta comparazione dell'uno con l'altro letto (quello della teologia). Shaw è un neodarviniano in tutta regola e si è fatta e foggiata la sua coscienza evoluzionistica con meditata elaborazione: non sfuggono però alla sua critica e alla sua ironia le contraddizioni che la nuova religione implica non meno dell'antica. Sopratutto lo affligge l'inevitabile constatazione che l'evoluzione progressiva della specie umana, per quanto possiamo prospettarcene la traiettoria, rappresenterà una regressiva eliminazione di tutti quei valori che per ora fanno l'umanità infelice a un tempo e grande. Tuttavia egli è convinto che il darvinismo rappresenti una grande idea, la cui affermazione concreta nei più vari campi della vita è destinata a rinnovare l'umanità.

Sente, Bernard Shaw, la sofferenza di chi contempla uno spumeggiante rivo e insieme intravvede l'immobile attesa delle roccie nel fondo: perchè così appunto attende per lui lo spirito mentre il divenire si svolge. Ma il contrasto non lo abbatte, poichè alimenta di ricca vena la sua ironia: e così egli può, con ferma fede, proclamare che la dottrina evoluzionistica muterà faccia anche all'arte e la risolleverà alle altezze del teatro greco.

Tormenti di un poeta senza poesia

I veri tormenti di Shaw sono nel senso della sua incapacità di tramutare l'ironia in lirica, l'analisi delle contraddizioni e l'affermazione della fede in poetico impeto: dolorosa inquietudine di cui patì già un altro grande scrittore inglese, per qualche verso suo precursore e maestro, Gionata Swift.

La grandezza del disegno epico di *Back to Methusalah* e la squisita coscienza dei valori drammatici affioranti in ogni momento dell'evoluzione umana non tolgono che vi manchi di frequente il respiro là dove la commedia si fa tragedia, e lo spirito delle nuove dottrine dovrebbe, secondo l'aspirazione del poeta, elevare la scena shawiana a sublimità sofoclèe. Il desiderio della poesia è una delle caratteristiche più salienti delle ultime opere di Shaw: ma in pari tempo è l'incrinatura più forte nella loro solidissima costruzione, appunto perchè è un desiderio e non una realtà.

In tutto il teatro del nostro era già latente un siffatto conato: l'impostazione drammatica delle tesi tendeva a smussare i loro angoli con più delicati contorni. Senonchè il cervello di Shaw, essenzialmente intellettualistico, trasformava ogni cosa, senza residuo, in problemi dialettici. La stessa utopia socialistica si raffreddava e si logicizzava sotto il gettito continuo dell'ironia. Ma ora invece i due elementi, il poetico e sentimentale, il logico e ironico, sono di forze più uguali; e le profonde idealità dello scrittore, la sua sensibilità concreta, il suo interiore fuoco romantico si affacciano dalle quinte più largamente. Pure, l'usata forma ancora imprigiona, sia pure soltanto in parte, queste energie; e il sorriso di Mefistofele continua a spuntare fra le profezie di Faust.

Tanto nella satirica finzione dei «Fratelli di Barnaba», che occupa sì gran parte dell'inscenatura del *Matusalemme*, quanto nell'apocalissi finale culminante con le stupende parole di Lilith sopra i destini della vita non è difficile ravvisare l'istessa inquietudine, l'identica oscillazione tra due poli contrari. Dovrebbe ora vincere la forza del segreto mistico, del *sensus* inespresso: ma resta tuttavia equilibrata dalla chiarezza della ragione, e cioè vinta ancora una volta nel suo sforzo di dominare il dramma e di farne un poema. I personaggi simbolici dell'ultima parte riescono, sì, a sollevarsi da terra sopra un piano di immateriale lucidità, di evanescenti sfumature: ma le loro parole hanno ancora il peso terrestre e le diritte scanalature scolpite dal dubbio e dalla critica.

Egualmente l'epilogo della *Santa Giovanna*, in cui dovrebbe operarsi una consimile trasfigurazione tragico-lirica, conserva in pieno tutto il tòno del grottesco di Shaw, che suole tanto irritare i suoi avversari.

Astaroth e la Santa

E vedete Shaw alle prese con il problema di Giovanna d'Arco. Nessun dubbio che il suo punto di vista sia il più equilibrato e corretto di quanti mai ne sono stati scelti e difesi per considerare la Pulcella; nessun dubbio che protagonista, ambiente storico e ambiente umano siano stati ben colti, individuati, sintetizzati — per ciò che poteva valere in teatro (parliamo, si capisce, di un teatro molto letterario) e da parte di un artista.

Il Shaw della prima maniera ci avrebbe lavorato sopra un bel *pastiche*, e il suo amaro riso si sarebbe perfettamente adagiato nelle pieghe di un *play* di sapore elisabettiano. Adesso egli ha sentito invece in Giovanna un problema complicatissimo, tutto intrecciato attorno a una semplice e unitaria *figura*, — e insieme si è innamorato di questa semplicità e unità centrale. La poesia (nel doppio significato, realistico e soggettivo, di questo termine) della fanciulla eroina ha tòcco il cuore del vecchio ironista, anzi ne è scaturita come una rivelazione.

Ma egli non è, di fronte a lei, nè il fiero demolitore di un tempo, devoto delle acerbe verità e delle sgradevoli constatazioni, nè un nuovo cantore ricco di ingenua vena: compreso di gentile venerazione e di affettuosa simpatia per la verginità senza macchia, per la puerile audacia della fanciulla orleanese, e proteso ad afferrare il palpito di questo cuore ingenuo, — non dimentica tuttavia gli usati accorgimenti e le vecchie malizie.

Si pone, infatti, Shaw a interpretare Giovanna con un arsenale di dilemmi, di dubitazioni, di teologiche sottigliezze, che lo mettono senz'altro nella posizione di Astaroth, il diavolo buono e sapiente ma ribelle a Dio. E la paterna benevolenza con cui egli si prende a cuore le sorti della liberatrice della Francia non basta a nascondere la piega pungente della bocca che pur dice le parole della pia esaltazione. Mancando così il cemento della sintesi poetica, appaiono agli occhi di tutti le saldature del faticoso edificio: come, per esempio, un forte movente dell'interesse di Shaw per la santa sia il fatto che da lei furono battuti proprio gl'Inglesi; e come egli traguardi, attraverso una prospettiva abbastanza esatta del Quattrocento, a un Medioevo ingenuamente romantico che si sovrappone a quella prospettiva e le dà quel colore di paradosso che ha sconcertato quasi tutti i critici, — e come la sua preoccupazione di scostarsi nettamente tanto da France quanto da Mark Twain nasconda in realtà il disagio che nasce da una contaminazione. Sopratutto, di pagina in pagina noi assistiamo a un soffocato diverbio fra Astarotte volterriano impenitente e Astarotte pentito: donde quell'impasto di sublime e di buffonesco, tra scenari spettacolosi e piccoli giuochi di scena, che non a torto è stato imputato alla *Saint-Joan*.

Drammatica spirituale

Pure, noi persistiamo a credere che i due ultimi drammi di Shaw rappresentino qualche cosa di positivo nella storia della sua attività: e non materialmente soltanto. Occorre, per intendere questo loro valore, rendersi conto che siamo di fronte a una tradizione letteraria e, in particolare, a un atteggiamento individuale che molto si staccano da quella forma ideale dell'arte che noi siamo arrivati a sviscerare e che effettivamente oggi domina le letterature del continente. Gli inglesi non hanno mai operato alcuna distinzione (se si eccettui il mondo artistico di Shaw, che è fuori classe, e la fredda e insapore classicità di Dryden e seguaci) fra la poesia e i problemi morali e religiosi: anche i maggiori bardi e trovieri del suolo d'Albione, anche Shelley cuore dei cuori e il melodioso Thomas Moore, sono stati sempre ad un tempo moralisti e poeti. La profonda coscienza religiosa della stirpe anglo-sassone imprime ineluttabilmente un carattere riflesso alla sua letteratura: il senso della prosa e della poesia non vi può fiorire senza un terzo senso, che è quello del contenuto intellettivo. Lettori e autori sono in Albione ad uno stesso grado malati di questa fortificante e prosperosa infusione del bene nel bello, della verità nella grazia. Era, su altre basi, anche la malattia dei Greci e del Medioevo cattolico, di Eschilo e di Dante.

Ma lasciamo per ora insoluto il problema che nasce da questa considerazione (e che si può forse risolvere senza scuotere i nostri più fermi concetti, ma solo raffinandoli e ritoccandoli): accontentiamoci di far notare che essa illumina abbastanza la recente fase di Shaw. Questo fiero critico del suo tempo, spietato Giovenale del nuovo secolo e ostinato assertore di un libertario sistema di idee, si è rimesso in sostanza, sebbene a suo modo, sulla linea della grande letteratura di cui era superbo ribelle e vi ha riversato tutte le forze acquisite nella diuturna e solitaria secessione. Che i termini in cui si è convertito costituiscano ancora uno scandalo per i farisei del suo paese, non importa: la conversione è avvenuta. E tutte le deficienze che siam venuti additando nelle opere prese in esame sono semplicemente la documentazione di questa crisi di indirizzo artistico. Si capisce che trasferendosi in pieno sopra le fondamenta della tradizione l'arte del vecchio satirico non poteva a meno di scuotere sè stessa e le fondamenta.

Ciò che è nato da questo movimento si potrebbe dunque definire come una nuova drammatica, di carattere strettamente «spirituale», nel senso che dànno a questo termine i compatrioti di Shaw, usandolo per designare alcunchè di più interno alla vita dell'uomo che non sia colto dalle consuete determinazioni religiose, morali, politiche della nostra coscienza. Distrutte e dissolte queste determinazioni nella sua passata opera di demolitore, Shaw si è affacciato a quel mondo intimo e ha capito che qui la demolizione cessava e doveva cominciare la costruzione e la rivelazione. *Back to Methuselah* e *Saint-Joan* hanno invero un andamento di libri esoterici sopra i valori nascosti dell'«io». Il signor Barnaba che in un anno presa poco della nostra èra pensa di poter prolungare a piacimento la vita umana e di dosarne la durata secondo leggi matematiche, e la sognante guerriera che passa senza fatica dal pascolo alla soglia regale, dal mantello di *bergère* benestante all'armatura di cavaliere: tutti e due sono manifestazioni di un infinito e indefinito mistero, che s'incarna in mille forme o in nessuna si esaurisce, anzi neppur si concreta.

Questo mistero è l'ambiente della nuova drammatica shawiana, che tenta, ardita e temeraria, di dominarlo con i suoi raffinati artifici, ma anche è penetrata dalla coscienza che questi artifici son vani e che per comprendere bisogna venerare.

Questo mistero è il nuovo mondo di Shaw.

SANTINO CARAMELLA.

Un paradosso di B. Shaw:

"L'evoluzionismo nel teatro"

Sulla scena — la commedia, come arte distruttiva, derisoria, critica, negativa, tenne il teatro aperto mentre la tragedia sublime periva. Da Molière a Oscar Wilde abbiamo avuto una serie di autori comici che, se non avevano da dire nulla di fondamentalmente positivo, erano almeno avversi alla falsità e all'impostura, e non solo, secondo le loro proteste, *castigabant ridendo mores*, ma, per usare le parole di Johnson, andavan purgando le nostre menti dalla rozzezza nativa e così mostrando in presenza dell'errore, una inquietudine che è il più sicuro sintomo della vitalità spirituale. Frattanto il titolo di tragedia era assunto per drammi in cui tutti venivano ammazzati all'ultimo atto, proprio come, a dispetto di Molière, si chiamavano commedie azioni sceniche in cui tutti all'ultimo atto si sposavano. Ora, nè tragedie nè commedie si possono comporre in obbedienza a un precetto che fissa soltanto gli ultimi momento dell'ultimo atto: Shakespeare non trasse *Amleto* dal suo eccidio finale, nè la *Dodicesima notte* dal matrimonio con cui si chiude. E neppure poteva farsi consapevole iconografo di una religione, perchè non aveva religione. Perciò doveva esercitare i suoi straordinari talenti nella dilettosissima arte dell'imitazione scenica, dandoci la famosa «delineazione di caratteri», che rende i suoi drammi, come i romanzi di Scott, Dumas, Dickens, così deliziosi. Ancora, egli sviluppò quella curiosa e discutibile foggia di costruirci un rifugio dalla disperazione mascherando da scherzi le crudeltà della natura. Ma con tutte le sue doti, resta il fatto che egli non trovò mai l'ispirazione per scrivere un dramma originale, ma solo ripulì vecchie scene, e adattò al teatro leggende popolari e capitoli di storia tratti dalla *Cronaca* di Holinshed e dalle *Vite* di Plutarco. Tutto ciò egli fece (o non fece: poichè vi sono quantità negative nell'algebra dell'arte) con una audacia che dimostrò quanta distanza fosse tra il suo mestiere e la sua coscienza. E' vero che egli non prende mai i suoi personaggi dalla leggenda che ha tolto in prestito, perchè faceva meno fatica e più vanto a crearli nuovi di zecca: ma nondimeno egli accumula gli assassinii e le malvagità della leggenda sulle sue proprie creature sostanziate di nobiltà senza alcun scrupolo nè cura alcuna delle incongruità che ne possono venir fuori. E continuamente il suo bisogno vitale di una filosofia lo spinge a cercarsene una col metodo strettamente professionale di introdurre filosofi quali personaggi nei suoi drammi e di render filosofi i suoi eroi; ma quando vengono sulla scena essi non hanno alcuna filosofia da esporre, sono soltanto dei pessimisti e degli schermitori; e i loro pretesi discorsi filosofici occasionali, come quello sulle sette età dell'uomo e il soliloquio sul suicidio, lascian vedere in quali tenebre profonde restasse Shakespeare rispetto al vero significato della filosofia. Egli si cacciò per forza in mezzo ai più grandi drammaturghi senza aver messo piede una sol volta nella regione in cui son grandi Michelangelo, Beethoven, Goethe e gli antichi poeti tragici ateniesi. E non sarebbe grande per nulla se non fosse che aveva abbastanza religione per avvertire che la sua posizione areligiosa era disperata. La sua più grande opera, il *Re Lear*, sarebbe soltanto un melodramma se non fosse per il suo espresso riconoscimento che, se nulla più vi è a dire dell'universo di quanto può dirne Amleto, allora «come le mosche per i ragazzi scioperati così noi siamo per gli dèi: essi ci uccidono per loro diletto».

Da Shakespeare in poi, gli autori drammatici hanno continuato a lottare con la stessa mancanza di religione; e molti di essi furono costretti a diventare semplici sfruttatori di sensazioni più alte, non potevano trovare materia migliore. Da Congreve a Sheridan furono così sterili, nonostante il loro spirito, che fra tutti non riuscirono a mettere insieme quanto rampollò dalla sola vita di Molière: e tutti ebbero (non senza ragione) vergogna della professione loro, e preferirono essere considerati come puri e semplici uomini alla moda con una piega di stravaganza. L'unica anima che si salvò in quel pandemonio fu Goldsmith.

I maestri dei miei contemporanei (ora tutti veterani) spilluzzicarono problemi sociali secondari piuttosto che scriverne integralmente: senza altro più vasto scopo che quello di guadagnarsi denaro e fama. Uno di loro mi confessò il suo *sentimento d'invidia* verso gli antichi tragici greci perchè gli Ateniesi chiedevano loro non già qualche «nuovo e originale» travestimento di quella mezza dozzina di situazioni sfruttabili in cui consiste il teatro moderno, ma il più profondo insegnamento che riuscissero a trarre dalle famigliari e sacre leggende del loro paese. «Mettiamoci tutti — diceva — a scrivere una *Elettra*, un'*Antigone*, un *Agamennone*, e facciamo vedere quel che sappiamo cavarne».

Ma egli non ne scrisse niente, perchè queste leggende non sono più religiose: Afrodite e Artemide e Posidone sono più morti delle loro statue...

Anche i giganti del dramma moderno, Ibsen e Strindberg, non ebbero da offrire al mondo maggior conforto di noi: anzi molto meno; perchè essi ci rifiutarono anche la consolazione shakespeariana e dickensiana del ridere della sventura, accuratamente denominato «sollievo comico».

E i nostri emancipati giovani successori si beffano di noi, molto ragionevolmente. Ma neppur essi sapranno far meglio finchè il dramma rimane pre-evoluzionistico. Basta che considerino la grande eccezione di Goethe, che, non più ricco di Shakespeare, Ibsen o Strindberg in fatto di talento specifico per l'arte drammatica, sta tuttavia nell'empireo mentre essi arrotano i denti con furia impotente giù nel fango, o tutt'al più trovano un acido godimento nella ironia del loro attributo. Goethe è olimpico, gli altri giganti sono infernali in ogni cosa salvo che nella loro veracità e nel loro ripudio della irreligione del loro tempo: sono, cioè, amari o disperati. Non è questione di semplici date se si nota che Goethe era evoluzionista già nel 1830, e molti autori drammatici, anche dei giovani, sono a tutto il 1920 ancora non tocchi dal principio dell'evoluzione creatrice. Ibsen fu darvinizzato fino al grado di sfruttare l'ereditarietà sulla scena a quel modo che gli antichi tragici ateniesi vi usavano le Eumenidi; ma ne' suoi drammi non vi'è traccia di alcuna

fede o conoscenza della evoluzione creatrice come dato scientifico moderno, sebbene l'aspirazione poetica sia abbastanza chiara nel suo *Imperatore o Galileo*: e siccome una delle più grandi caratteristiche di Ibsen è quella che niente era valido per lui se non la scienza, egli si lasciò dietro come un sogno utopistico quella visione del futuro che il suo Romano chiama «il terzo impero», quando si dedicò tutto alla sua seria compenetrazione della realtà in quei drammi di vita moderna con cui inondò l'Europa e ruppe le polverose vetrate di ogni mal ridotto teatro da Mosca a Manchester.

BERNARD SHAW.

(*Back to Methuselah, preface*).

La giostra dei pugni

Di un nuovo secolo e dei suoi profeti.

Il primo *cahier di* «900» ha messo finalmente l'anima in pace agli assetati di novità: l'osso è alquanto polputo, e i cani possono rodere a piacimento.

Per conto nostro, non vi abbiamo trovato nulla da rosicchiare, e preferiamo giocarci a rimbalzello. Duecento pagine di letteratura «europea» sono ancora abbastanza leggère. Avendo anzi temuto dei mattoni, queste le troviamo leggerissime: e di tanto risultato facciamo le nostre congratulazioni all'amico Bontempelli.

Ma saltiamo di piè pari la vetusta discussione sul *novecento* e il diritto di priorità nella scoperta e la legittimità della scoperta stessa. La priorità spetta invero al calendario, e la legittimità è data nel libero arbitrio della critica.

Così non facciamo neppure gran caso della prelibata invenzione di tradurre tutto in francese. Senza dubbio la novella di Bontempelli che apre il «cahier» ci ha perso parecchio a passare dal testo italiano comparso sul «Corriere della Sera» al testo francese di «900»; e riesce sorprendente la versatilità del signor Audisio, che traduce tutto e di tutti con il medesimo stile e la più indifferente maestria che si possa immaginare. Tuttavia Philippe Soupault e Pierre Mac Orlan stanno meglio nella loro lingua originale che se fossero messi in cattivo italiano; e Georg Kaiser si può benissimo leggere in francese. Quanto agli italiani, alcuni vi guadagnano un certo decoro che probabilmente non era nella loro prosa originale. E di fronte alle intenzioni dichiarate di propaganda pratica delle nuove idee, il quesito teorico sulla possibilità di tradurre opere d'arte viene rinviato e riassorbito in altri più urgenti.

La prima constatazione importante è che l'europeo «900» ha un colorito, almeno da questa prima prova, fortemente provinciale. *Recipe*: Sei decimi di ambiente letterario romano, un decimo di cultura milanese, tre decimi di senape esotica; e avrai la miscela. Bontempelli si è scelto bene, senza dubbio, i suoi collaboratori: ma non facciamo nessun torto nè a lui nè a loro se giudichiamo che sian tutti scrittori troppo di second'ordine per bandire un verbo all'Europa. La rivista viene ad essere l'intarsio di due antologie: una di modesti ma onorati prosatori italiani, e una di famosi, ma spaesati autori stranieri. E anche nell'intarsio, quali incrinature!

Si passa da un certo accordo Bontempelli-Mac Orlan-Soupault a una dissonante elegia tragica di Georg Kaiser; Bruno Barilli, Corrado Alvaro, Antonio Aniante, Alfredo Spaini possono ben fondersi insieme: ma che cosa hanno da fare con James Joyce? Questi sbalzi sembrano costituire l'ossatura della rivista, e ci si domanda se anch'essi non facciano parte del programma.

Ma il programma gravita tutta sulla questione del secolo: bisogna cominciare un secolo nuovo, o meglio plasmarlo, poichè esso sarebbe già cominciato un po' dopo la guerra. Fino al 1914 saremmo dunque rimasti in pieno Ottocento, indice l'idealismo. Questo idealismo, dice Bontempelli, distrusse il mondo materiale, aiutato eroicamente dagli ultimi residui del romanticismo: poi idealismo e romanticismo consumarono anche sè stessi nel rogo della guerra. E su questo rogo spirava la seconda epoca della civiltà europea, l'epoca romantica, che va dal Cristo ai balli russi. Ora il ventesimo secolo deve ricostruire: non rifare ciò che è stato distrutto nè, quindi, essere neoclassico o neocattolico: ma ricostruire a nuovo il tempo e lo spazio, cioè la realtà del mondo materiale distrutta dall'idealismo nelle sue forme vecchie e viziate. Una volta ristabiliti tempo e spazio, al loro posto, nel loro valore obbiettivo e assoluto, materia e spirito si scioglieranno dalla presente ibrida mescolanza e potranno di nuovo comporsi e combinarsi in armonie infinite.

Questa ricostruzione dev'esser fatta non dalla filosofia, che non può abbandonare le sue conquiste (meno male!), ma dall'arte: e la possibilità della ricostruzione per opera dell'arte sta nella sua capacità di creare immagini e miti, conferendo loro una realtà propria, — la quale capacità oggi è straordinariamente sviluppata e legittima appunto l'indifferenza di «900» alla lingua, cioè alla forma esteriore. Immaginazione e fantasia «il mondo delle immagini che verrà senza tregua a fecondare e arricchire il mondo materiale» e la folla dei miti che arditamente e rischiosamente l'arte produrrà, ci daranno la realtà nuova, ci restituiranno l'infinità dello spazio e del tempo, — l'eternità.

Analizziamo un momento questa capricciosa sintesi di definizioni a colpo di pistola e di speranzosi progetti; sia pure senza sorvidere degli strafalcioni filosofici, perchè Bontempelli è troppo intelligente per credere sul serio che l'idealismo abbia «distrutto» il mondo materiale, e cercato di fare il vuoto dov'era il pieno. (Tanto è vero che egli protesta di voler lasciare in pace la filosofia). E allora troviamo subito che due elementi in piena opposizione tra loro costituiscono il nerbo del ragionamento surriferito: uno, l'aspirazione al paradiso contemplativo dello spazio infinito («a tre dimensioni!») e del tempo eterno, restituiti alla loro piena obbiettività; l'altro, l'amore romanzesco e cavalleresco dell'avventura poetica, della generazione di miti a gettito continuo, creatura e cibo della fantasia. Che significa il primo elemento? Trascendenza della realtà allo spirito, celebrazione dell'oggetto posto contro e sopra al soggetto: puro romanticismo. E il romanticismo dovrebbe in poche parole, rigenerare il classicismo. Tutto questo non è altro se non una di più fra le tante soluzioni meccaniche dell'antitesi classico-romantica, le quali ormai formano un rosario interminabile — e altrettanto inutile.

Singolare davvero l'ingenuità dell'allegro Bontempelli, che si erige a demiurgo disponendo di così scarsi materiali!

Ma veramente dell'ingenuità non ci scandalizziamo gran fatto, perchè essa oggi è tanto comune fra letterati che non sarebbe male una ripetizione di quella doccia fredda filosofica, che capitò loro addosso vent'anni fa, e di cui Bontempelli serba così buon ricordo da credere ancora che l'arte possa sostituirsi alla filosofia nel costruire teorie e mondi.

Non dell'ingenuità, dunque, ci scandalizziamo, ma della prosopopea dell'uomo che chiude il suo manifesto con una frase di questo genere: «En regardant le dix-neuvième siècle, le vingtième doit s'efforcer d'adopter une attitude de mépris».

Uno dei Verri.

Autodidattismo

Nell'esaltazione che ancora si fa dell'autodidatta, concorrono tre cause. La prima di esse è dovuta «al mito della primitiva verginità spirituale dell'uomo che l'operaio, in quanto soggetto meno corrotto dalla civiltà, dovrebbe avere», messo in circolazione da Jean Jacques; — la seconda, all'umanitarismo de' sociologi tipo secolo XIX, vedente nell'operaio un angelo decaduto che faticosamente (l'ottimistico: «Aiutati che Dio t'aiuta!» dello Smiles) riacquista il perduto paradiso; — la terza, alla stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali», che fa sì che non appena un artista «anormale» viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione.

A queste tre cause che in definitiva si riducono ad una sola, alla prima, della quale le altre due non sono che derivazioni, è dovuta la più parte della reputazione degli «autodidatti», all'attivo dei quali vengon messi gli «inizi di carriera», i disagi sofferti e le lotte sostenute.

La retorica «operaistica» del secolo umanitario che qui fa velo impedisce di vedere i disagi e le lotte di altra natura, ma di non minore intensità che debbono soffrire e sostenere i «professionisti delle lettere» (per non parlare che di questi), per arrivar ad essere quel che *sanno essere il loro vero sè*; cioè a dire, degli scrittori; cioè a dire «degli uomini vivi».

Ancora si crede che la fatica sia solo quella che si fa lavorando coi muscoli in occupazioni cosidette «materiali», perchè ancora si ignora *che cosa sia la fatica*.

Non si vuol capire che la fatica durata dagli scrittori «laureati» contro le falsità di vario genere appresa sui banchi di scuola, è identica a quella sostenuta dagli scrittori «auto didatti» contro le contrarie vicissitudini loro offerte dalla vita.

Questa incomprensione è precipuamente dovuta al concetto che la maggioranza della gente ha del «letterato», che viene, qui in Italia, ancora pensato nelle storiche forme dell'Arcade e del dissertatore erudito e filologo, e fuori, in quella dello scrittore «descrittore», esclusivamente intento a ritrarre il mondo e gli uomini «come sono nella loro empirica naturalità».

Nonostante il Romanticismo, si è alieni dall'ammettere che l'artista è un creatore in grado di trasformare la materia inerte in ispirito vivo»; si preferisce continuar a considerarlo secondo i vecchi ricordati concetti; una brutta copia dei quali sono le moderne preziosità dei nostrani decadenti alla francese, che quale un gioco considerano l'arte, e quali prestidigiatori gli artisti.

L'elemento etico implicito nello sforzo che l'artista fa per vincere gli ostacoli man mano parantesi davanti a lui per impedirgli il possesso del «qualchè» in cui la vita consiste, e ciò che dovrebbesi chiamare «la fatica», la quale è sempre meritoria qualunque siano gli oggetti che la rendono necessaria e mediante i quali si esprime: che è indifferente si chiamino sacchi da rimuovere, o false regole da infrangere; miseria da vincere, o pregiudizi morali dai quali liberarsi; — negli uni come negli altri casi non trattandosi d'altro che di combattere la falsa vita che l'artista creatore sente viceversa quale vera morte, fintanto che una «cosa» gratuitamente da «altri» ricevuta, rimane; e fintanto che collo sforzo non l'ha vinta e non l'ha fatta diventar «viva e sua», mediante un'opera d'arte che tutta la redima e trasfiguri.

L'identità dello sforzo ricordato renderebbe, da sola, inconsistente la distinzione che tuttavia si fa degli artisti in «autodidatti» e «laureati»; se un'altra ragione non la dimostrasse tale.

A stretto rigore si potrebbe parlare d'autodidattismo nel solo caso che Adamo rinascesse ai nostri giorni, e non potesse valersi dei benefici che la civiltà offre; nel solo caso cioè che dovesse *ab imis fundamentis* rifare la storia, le varie tappe dall'umanità percorse ripercorrendo, sino ad arrivare ai nostri giorni.

Ma poichè invece nè Jack London, nè Panait Istrati, nè nessuno di tutti gli altri scrittori «autodidatti» è questo redivivo Adamo e tale strada ha percorso, è necessario riconoscere che altrettanto che gli scrittori «laureati» si sono avvantaggiati delle cognizioni e condizioni da loro trovate nel «mondo» in cui sono nati; al modo stesso che gli uni come gli altri, *in quanto artisti*, tale «mondo» han dovuto combattere per giungere all'espressione della loro intimità, *che è per loro il «vero mondo»*, e per noi *la sola cosa che conti*.

Scomparsa la falsa distinzione, devono di conseguenza scomparire gli umanitaristici sentimentalismi di quei tali che dicono: «E' vero che nei *Vagabondi* ci sono delle pecche, ma non bisogna tuttavia dimenticare che allorquando li scrisse il Gorki era facchino», esclusivamente perchè, tratti in inganno dal fatto che l'uomo di nome Peskow che per vivere doveva lavorare in qualità di facchino era una stessa persona collo scrittore Maxim Gorki; non considerano che per quest'ultimo la sua sociale condizione era *una* delle contrarie vicissitudini da vincere, era il «dato» contro il quale «doveva» lottare per affermare la «sua» intimità.

Che andava oltre, ed ed era diversa dalla manuale fatica che l'uomo Peskow doveva sostenere per vivere; e che ai lettori dei romanzi e delle novelle dello scrittore Gorki, *non interessa per nulla*, come ai lettori del Villon non interessano i suoi delitti, ed a quelli di Verlaine la sua pederastia.

Si racconta che Goethe rispondesse, ad un dotto amico che gli esprimeva i dubbi allora correnti sulla storicità della persona di S. Giovanni Evangelista: «Che importa se sia o no esistito un uomo chiamato Giovanni il quale sia stato o no l'autore del quarto Vangelo: — *ciò che importa è che il quarto Vangelo sia stato scritto!*»

Poichè *appunto quello che importa è l'opera e non l'artista*; il quale per vivere può fare il facchino ed altro, ma non si farà valere per ciò *quando scrive*, ma si farà esclusivamente valere per la sua arte di scrittore che sarà buona se è buona, e sarà cattiva se è cattiva; senza diritto, nei riguardi della critica del pubblico a speciali indulgenze.

ARMANDO CAVALLI.

Questa nota di Cavalli rinnova l'impostazione di un problema che fu molto discusso qualche anno fa e poi lasciato cadere: il problema, cioè, del valore della cultura. Sarebbe utile che la discussione continuasse: anzi continuerà, per nostra cura. Vogliamo che tra le forme di raffinamento dell'autocritica letteraria sia anche questa mise - à - point del concetto di cultura; non ne può fare a meno un movimento come il nostro che mette in prima linea la personalità dello scrittore. Sopratutto si deve bene intendere il profondo significato etico di questa indagine sulla formazione dello spirito artistico, e la sua stretta connessione con i problemi morali della cultura. (s. c.).

Filosofia e poesia filosofica

La philosophie, si l'on en déduit les choses vagues et les choses réfutées, se ramène maintenant à cinq ou six problèmes précis en apparence, indéterminés dans le fond, niables à volonté, toujours réductibles à des querelles linguistiques, et dont la solution dépend de la manière de les écrire. Mais l'interêt de ces curieux travaux n'est pas si amoindri qu'on pourrait le penser: il réside dans cette fragilité et dans ces querelles mêmes, c'est-à-dire dans la délicatesse de l'appareil logique et psycologique de plus en plus subtil qu'elles demandent qu'on emploie; il ne réside plus dans les conclusions. Ce n'est donc plus faire de la philosophie que d'émettre des considérations même admirables sur la nature et sur son auteur, sur la vie, sur la mort, sur la durée, sur la justice... Notre philosophie est définie par son appareil, et non par son objet.

Elle ne peut se séparer de ses difficultés propres, qui constituent sa *forme*; et elle ne prendrait la *forme* du vers sans perdre son être, ou sans corrompre le vers.

Parler aujourd'hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c'est naivement confondre des conditions et des applications de l'esprit incompatibles entre elles.

N'est ce pas oublier que le but de celui qui spécule est de fixer ou de créer une notion, — c'est-à-dir un *pouvoir* et un *instrument de pouvoir*, cependant que le poète moderne essaye de produire en nous un état exceptionnel au point d'une jouissance parfaite?...

PAUL VALERY.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926